

Radamés Giro

Kubanische Musik erobert die Welt: *danzón, mambo und cha-cha-chá*

1. Der *danzón*

Um 1855 wurde in Matanzas eine Quadrille namens *danzón* getanzt. Miguel Faílde (1852-1921), der wesentlich zur Entwicklung des *danzón* beitrug, beschreibt den Tanz folgendermaßen:

Bis zu 20 Paare nahmen an diesem Tanz teil, ausgestattet mit Blumensträußen. Es handelte sich um einen Figurentanz dessen Schrittfolgen sich nach dem Takt der *habanera* richteten, die ja auch der Rhythmus des *danzón* ist. Der Leiter des Tanzes [er bezieht sich auf Luis Simpson] bat mich spontan, eine Musik dazu zu schreiben, denn bis dahin begleiteten sich die Tänzer selbst mit ihrem Gesang. Und beim Komponieren kam mir die Idee zu dem Tanz, der heute *danzón* genannt wird. Ich schrieb Musik und brachte sie zu den Proben mit. Allen, den Musikern und den Tänzern, gefiel diese Musik, und sie wurde sehr schnell populär.

Die Lokalpresse in Matanzas berichtete 1872 von einer Aufführung dieses *danzón*, aber erst fünf Jahre später veröffentlichte der Komponist aus Matanzas seine ersten *danzones*. Diesbezüglich schreibt Alejo Carpentier:

Laut Manuel Saumell wurde der *danzón* als ein neuer Tanzstil von dem Musiker Miguel Faílde aus Matanzas etabliert, der im Juni 1877 vier *danzones* mit den Titeln "El delirio", "La ingratitud", "Las quejas" und "Las alturas de Simpson" komponierte. Man sagte, dass Faílde den *danzón* erfunden habe, ohne sich bewusst zu sein, dass bereits viel früher *danzones* – auch als solche bezeichnet – veröffentlicht worden waren. Denn zu Beginn unterschied sich der *danzón* musikalisch kaum von der *contradanza*.¹

Der Paartanz *danzón* trat so an die Stelle der in Formationen getanzten *contradanza*. Bereits 1878 war der *danzón* in der Bevölkerung so beliebt, dass beispielsweise im Theater "Albisu" die "Vereinigung schwarzer Kutscher, Köche und Konditoren" einen *danzón*-Wettbewerb veranstaltete. Berühmte Orchester wie das von Faílde in Matan-

¹ Vgl. Carpentier (1972: 237).

zas oder das von Raimundo Valenzuela in Havanna nahmen den *danzón* – neben anderen Genres der kubanischen Musik wie *rumba*, *guaracha*, *bolero* und *guajira* – in ihr Repertoire auf.

Der Komponist und Musikwissenschaftler Eduardo Sánchez de Fuentes, stritt die Präsenz afrikanischer Elemente in unserer Musik ab, obwohl er den *danzón* als nationales Genre anerkannte. Er machte auf den reichlichen und freien Gebrauch des *cinquillo*, der von den aus Haiti nach Santiago de Cuba immigrierten "französischen Neger" nach Kuba gebracht und im *danzón* "kubanisiert" wurde, in den *danzones* von Faílde aufmerksam. Alejo Carpentier schreibt, dass der *danzón*, so wie er ab 1880 gespielt wurde, "eine bloße Erweiterung der *contradanza* sei, offen für alle musikalischen Elemente der Insel, wo immer sie auch herkamen".² In der Einleitung von Faíldes *danzones*, die aus acht Takten, die wiederholt werden, besteht, zeigt sich ein deutlicher Einfluss der *contradanzas* von Manuel Saumell. Sie beginnt gelegentlich mit einem klassischen Thema, das trotz der Betitelung als Einleitung dem ersten Teil einer *contradanza* entspricht. Der zweite Teil, der Klarinettenteil, findet nahezu immer im *cinquillo* statt; danach wiederholt sich die Einleitung, und es folgt der eher melodische Violinenteil im Adagio, bevor die erneut wiederholte Einleitung das Stück beschließt. Diese Form ist in den ersten *danzones* von Miguel Faílde vollständig ausgearbeitet, wodurch er der *contradanza* eine neue, sechzehntaktige Periode gab. Dieses Schema wurde bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts beibehalten, als dem *danzón* ein vierter Teil hinzugefügt wurde, eine den Genres der afrokubanischen Musik wie *rumba*, *son* oder *pregón* entlehnte sehr bewegte *coda*.

Der *danzón* weist laut Emilio Grenet³ die gleiche Tempo-Abfolge auf wie die Sätze einer klassischen Sonatenform: Allegro-Andante-Allegro. Er ist im 2/4-Takt geschrieben, und der Tanz beginnt mit einer Einleitung von acht Takten, die wiederholt wird, bevor der Klarinettenteil beginnt. Zwischen den beiden Teilen gibt es keine Unterbrechung, jedoch ist der erste Teil sehr viel bewegter als der zweite, denn er ist, wie der Name schon sagt, für die Virtuosität der Klarinette

² Vgl. Carpentier (1972: 238).

³ Vgl. Grenet (1939).

geschrieben.⁴ In der *charanga* kommt die Klarinette normalerweise nicht vor, dort übernimmt eine Holzflöte mit fünf Ventilen, deren Stimmlage höher ist, diesen Teil. Die Virtuosität der Passagen mit schnellen Figurationen gibt dem Spieler die Möglichkeit, sein Können zu präsentieren.

In den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts entwickelte sich der *danzón* zum kubanischen Nationaltanz, und fast 40 Jahre lang gab es kein bedeutendes gesellschaftliches oder politisches Ereignis, das nicht in einem *danzón* thematisiert wurde: Anlässe sind die Gründung der Republik 1902, Feierlichkeiten zu Wahlsiegen oder der Beginn des Ersten Weltkriegs, wie die Titel „La Toma de Varsovia“ und „Aliados y Alemanes“ belegen. Andererseits verwendeten die Komponisten der *danzones* aber auch Themen aus Operetten, *zarzuelas*, spanischen Chansons, modischen *boleros* oder Ragtimes. Viele verschiedene musikalischen Elemente fanden so Eingang in den *danzón*, sogar chinesische Melodien, wie in „El bombín de Barreto“ von José Urfé.⁵

Bezüglich ihrer Instrumentierung bilden *contradanza*, *danza* und *danzón* die Basis des ersten Prototyps eines populären Instrumental-Ensembles: der *orquesta típica* oder *orquesta de viento* (Blasorchester).⁶ Die besten Komponisten dieses Ensemble-Formates waren Miguel Faílde, Rafael Landa, Raimundo Valenzuela, Enrique Peña, Jorge Anckermann und José Urfé. An die Stelle dieses Formates trat später die *charanga*, ein Instrumental-Ensemble, das aus Klarinette oder einer Holzflöte mit fünf Klappen, Violine, Kontrabass, *timbal* und *güiro* bestand. Damals gab es in dieser Art von Orchester kein Klavier. Manche Orchester setzten eine kubanische Harfe peruanischen

⁴ Dieser offensichtliche Widerspruch – „andante“ bedeutet eigentlich „ruhig gehend“, während „allegro“ „lebhaft, schnell“ bedeutet – findet sich schon in dem zitierten Text von Emilio Grenet [Anm. d. Hrsg.].

⁵ In „El dios chino“ verwendet der gleiche Komponist eine pentatonische Tonleiter, ebenso wie Raimundo Valenzuela in „Los chinos“ und Eliseo Grenet in „Espabílate“.

⁶ Ein solches Orchester bestand zu Beginn des 19. Jahrhunderts aus einem Kornett in A, einer Ventil- oder Zugposaune in C, einer Ophikleide in C (Blechblasinstrument in Basslage aus dem frühen 19. Jahrhundert, das ab Mitte des gleichen Jahrhunderts zunehmend von der Tuba verdrängt wurde [Anm. d. Hrsg.]), einer Basstuba in C, zwei Klarinetten in C, zwei oder mehr Violinen, einem Kontrabass, einem Paar *timbales* oder *pailas criollas* und einem *güiro/calabazo*.

oder mexikanischen Ursprungs ein. José Doroteo Arango y Padrón, genannt “Pachencho” leitete bis zu seinem Tod die letzte *charanga* mit einer derartigen Harfe in Havanna. Im 20. Jahrhundert entstand ein weiterer Prototyp der Instrumentierung des *danzón*: die *charanga francesa*.⁷

Miguel Faílde, Antonio Torroella “Papaíto” und Raimundo Valenzuela brachten den *danzón* nach Havanna. Antonio Torroella, Leopoldo Cervantes und Antonio María Romeu nahmen dort dann das Klavier in die *charanga* auf.⁸ José Urfé und Raimundo Valenzuela erweiterten die Struktur des *danzón*, indem sie ihm im letzten Drittel ein neues rhythmisches Element hinzufügten: den *son*.

Zu dieser Zeit begann der *son*, den *danzón* als beliebtesten Musikstil zu verdrängen. Zwischenzeitlich tauchte ein weiteres wichtiges, wenn auch kurzlebiges Genre auf: der *danzonete*, geschaffen von Aniceto Díaz aus Matanzas, der dort 1929 das erste Stück dieses Genres – “Rompiendo la rutina” – uraufführte. Im ersten Teil fanden sich die charakteristischen Elemente des *danzón*, der zweite Teil wurde gesungen und in einem schnelleren Tempo gespielt, ähnlich dem *son*.

1924 komponierte Antonio María Romeu den *danzón* “Marcheta”, in dem er einen von den *timbales* gespielten Rhythmus in freiem Tempo verwendet, während die restlichen Instrumente in gleichem Tempo spielen. Andere *danzón*-Komponisten übernahmen diesen Stil. Romeu schrieb 1926 mit “Tres lindas cubanas” auch den *danzón*, in dem zum ersten Mal ein Piano-Solo erklang. 1937 spielte Abelardito Valdés zum ersten Mal den aufsehenerregenden *danzón* “Almendra”, der 1956 von Dámaso Pérez Prado als *mambo* interpretiert wurde.

⁷ Die *charanga francesa* bestand aus einer Klarinette oder einer fünfkuppigen hölzernen Querflöte, Piano, Violine, Kontrabass, *timbales* und *güiro* oder *calabazo*. Später kam noch eine zweite Violine hinzu und, wenn die Umstände es erlaubten, ein Cello und eine Bratsche. Antonio María Romeu nahm in sein Orchester gelegentlich noch Klarinette, Posaune, Trompete und einen Sänger mit auf. Es gab andere Orchester, wie das des Theaters “Ateneo”, mit sechs Violinen, zwei Flöten, Cello, Kontrabass, Klavier, *timbal*, *güiro* und einem Kornett mit Dämpfer.

⁸ Die herausragendsten Komponisten dieses Orchestertyps waren Antonio María Romeu, Octavio Alfonso “Tata”, Ricardo Reverón, Armando Valdés Torres, Jacobo Rubalcaba, Eliseo Grenet, Abelardito Valdés, Antonio Sánchez Reyes (“Musiquita”), Silvio Contreras, Orestes López, Israel “Cachao” López, Enrique Jorrín und Félix Reyna.

Der Weg war bereitet für das Orchester “Arcaño y sus Maravillas”,⁹ mit dem Arcaño ununterbrochen von 1937 bis zur Auflösung der Gruppe 1958 zusammenarbeitete. Mit diesem Orchester entstand der *danzón de nuevo ritmo*: Die drei Teile des klassischen *danzón* wurden zwar nicht verändert, es blieb bei einem Föten- und einem Violinenteil, aber im dritten Teil, dem *guajeo* oder *montuno*, gab es nun ein Wechselspiel zwischen der Flöte und den Violinen. Bei dieser Art des *danzón* improvisiert die Flöte frei, mit großer Virtuosität, über dem harmonischen Motiv. Der Rhythmus des *timbal* und des *güiro* wird markanter und dominanter, die *tumbadora* wird in die *charanga* aufgenommen und ergänzt das Perkussions-Set; es kommen mehr Saiteninstrumente hinzu und Melodik und Harmonik werden komplexer. Damit verliert das Piano seine Rolle als einziges Soloinstrument. Die besondere Virtuosität, die das Orchester von Arcaño auszeichnete, fand sich bereits bei Antonio María Romeu, der seinen Musikern die Möglichkeit gab, ihr Talent auszuleben: So führte er zum Beispiel als erster das Pianosolo im *danzón* ein. In der Improvisation zeigt sich der Einfluss, den der Jazz auf die kubanische Musik hatte – sogar die Jazzbands spielten *danzones*. Als Beispiel hierfür lassen sich “Cicuta tibia” von Ernesto Duarte und “Bodas de oro” von Electo Rosell “Chepín” anführen.

Auch in die symphonische Musik fand der *danzón* Eingang: Darius Milhaud verwendete für seine Ouvertüre in “Saudades do Brasil” den *danzón* “Triunfadores” von Antonio María Romeu, Aaron Copland fügte in sein “Salón México” ein Stück namens “Danzón” ein, und Leonard Bernstein benutzte für sein Ballet “Fancy Free” ein Stück des bereits erwähnten *danzón* “Almendra” von Abelardito Valdés. Komponisten und Pianisten wie Chucho Valdés, Emiliano Salvador und Gonzalo Rubalcaba haben den *danzón* mit einer zeitgemäßen Harmonie und Klangfülle angereichert, und zwar nicht nur in Werken für Klavier, sondern auch für Orchester und andere Instrumental-Formate.

⁹ Das Orchester spielte regelmäßig für den Radiosender *Mil Diez*, wofür es das Instrumentarium und insbesondere den Satz der Saiteninstrumente erweiterte: Zeitweilig wurden acht Violinen und zwei Celli verwendet. Deshalb nannte man es auch “Radiofónica”.

2. Der *mambo*

Der *mambo* ist das vielleicht umstrittenste Genre in der Geschichte der kubanischen Populärmusik. Er hat viele Väter und jeder Musiker, jeder Musikwissenschaftler liefert eine andere Version seines Ursprungs. Der Orchesterleiter und Komponist Obdulio Morales beschreibt den *mambo* als einen spontanen Ausruf: "ein Schrei eines Tänzers, der von den anderen Tänzern aufgegriffen und regelmäßig gemeinsam wiederholt wurde".¹⁰ Der Musikwissenschaftler Odilio Urfé erklärt, dass in den von einem Großteil der haitianischen Bevölkerung praktizierten Voodoo-Zeremonien die Priesterin *mambo* genannt wurde und dass der Ausdruck *mambo* unter Tänzern der *rumba columbia* sehr gebräuchlich sei. Er bedeute Tüchtigkeit, Erfolg und Zustimmung zu der Durchführung einer *rumba columbia*. *Palo mambo* sei ein *toque* afrikanischen Ursprungs und schließlich sei *mambo* auch der Titel eines *danzón* des Komponisten Oreste López.¹¹

Laut Arsenio Rodríguez, *tres*-Spieler und Komponist aus Matanzas und nicht gerade als Theoretiker bekannt, kommt der Begriff *mambo* aus Afrika:

Die Nachfahren der *congo*-Sklaven spielen eine Musik, die *tambor de yuca* genannt wird. Der dem Rhythmus der Trommeln folgende Wettstreit der Sänger hat mich inspiriert – das ist die wahre Basis des *mambo*. Das Wort *mambo* ist afrikanisch, aus dem Dialekt der *Congo*. Ein Sänger sagt zu dem anderen "aprete cuto güirí mambo", was soviel heißt wie "öffne deine Ohren und höre, was ich dir sagen werde". Ich dachte, dass ich, wenn ich diese Sachen vereinte, eine außergewöhnliche Tanzmusik erhalten würde. Das erste Stück, das ich in diesem Stil komponierte, war "Yo soy ganga" [1938], der erste *diablo* bzw. *mambo* auf einer Schallplatte war "Soy caballo" [1943].¹²

In Kuba hat der Begriff *mambo* allerdings noch eine andere Bedeutung, die Dámaso Pérez Prado folgendermaßen beschrieb:

Mambo ist ein kubanisches Wort. Man benutzte es, um zu beschreiben, wie die Situation war: wenn der *mambo* hart war, hieß das, dass die Dinge schlecht liefen [...] Mir gefiel das Wort [...] Musikalisch sagt es nichts aus, da müsste ich lügen. Es ist ein Name, und sonst nichts.¹³

¹⁰ Zitiert nach Cuéllar Vizcaíno (1948).

¹¹ Vgl. Urfé (1948).

¹² Zitiert nach Orovio (1985).

¹³ Vgl. Hernández (1986).

Im *Diccionario de la música y los músicos* definiert Mariano Pérez den *mambo* als “lateinamerikanischen Tanz im 2/4-Takt, den der Kubaner Pérez Prado nach 1943 bekannt gemacht hat”. In diesem Punkt müssen wir den Autor jedoch korrigieren, denn im Jahr 1943 hatte Pérez Prado noch keinen einzigen *mambo* komponiert.¹⁴ Wir können annehmen, dass

das Phänomen *mambo* in der Populärmusik schon immer existiert hat, wenn auch unter verschiedenen Namen. Einmal nannte man es *guajeo*, ein anderes Mal *montuno* oder *estribillo* und jetzt eben *mambo*. Er wurde schon immer in unserer Musik gespielt, denn aus einem formalen Blickwinkel ist er deren primitivste Ausdrucksform, eine “musikalische Anarchie in einem bestimmten Tempo”.¹⁵

Unserer Meinung nach kommt Arsenio Rodríguez’ Version der Wahrheit am nächsten.

Ebenso umstritten wie der Name ist der charakteristische Rhythmus des *mambo*. Für einige ist “der *mambo* nichts anderes als ein *guajira-son*”, für andere wiederum ist er

eine Art synkopierter *montuno* mit der rhythmischen Würze des Kubanischen, seiner Informalität und seiner Eloquenz. Der Pianist beginnt im *mambo*, der Flötist hört dies und improvisiert darüber, der Geiger spielt doppelsaitig rhythmische Harmonien, der Bassist passt seinen *tumbao* hieran an, der *timbalero* schlägt den *cencerro*, das *güiro* imitiert den Klang der *maracas*, die unentbehrliche *tumbadora* unterstützt den Bass-*tumbao* und den *timbal*.¹⁶

Cuéllar Vizcaíno stützt sich auf die Meinung von Obdulio Morales:

In seinem melodischen Teil ist der *mambo* nichts anderes als eine *guajira-son*, die von einem starken, sie begleitenden Rhythmus gestützt wird. Der *mambo* ist das Gleiche wie früher der *montuno* oder *estribillo*, besitzt aber eine andere Bedeutung. Die rhythmische Basis teilt den Takt in vier halbe betonte Zähl-Zeiten auf und bildet so einen deutlichen Kontrast zu der Melodie des *son montuno*, die sich durch eine Reihe von Synkopierungen ergibt.¹⁷

¹⁴ In seiner Orchestrierung von “La última noche” von Bobby Collazo, aufgenommen im Jahr 1944 von Orlando Guerra “Cascarita” mit dem Orchester “Casino de la Playa”, verwendet er jedoch in den Klavier- und Saxophonstimmen einige Elemente, die er später auch im *mambo* benutzte.

¹⁵ Vgl. Urfé (1948).

¹⁶ Vgl. Hernández (1986).

¹⁷ Vgl. Cuéllar Vizcaíno (1948).

Wie fast alle kubanischen Genres ist der *mambo* synkopiert. Als Pérez Prado mit dem Orchester "Casino de la Playa" arbeitete, ließ er die Saxophone synkopierte Motive spielen, während die Trompete die Melodie spielte und der Bass zusammen mit Bongo und Trommeln die Begleitung übernahm. Weder *mambo* noch *cha-cha-chá* entwickelten sich, wie behauptet wurde, aus dem *danzón de nuevo ritmo*.¹⁸

Es gibt keinen charakteristischen Rhythmus des *mambo*, er ist vielmehr eine Kreuzung verschiedener Rhythmen. Urfé gibt zu bedenken, dass

[...] sogar anerkannte Musiker das Wort *mambo* falsch benutzten. Ich selbst konnte nur wenige Male eine musikalische Darbietung genießen, die *mambo* genannt werden konnte. Um einen *mambo* zu produzieren, ist es vor allem notwendig, dass die Musiker nicht das spielen, was in den Noten steht. Genauer: Alle müssen das ausführen, "was nicht geschrieben steht". Andererseits dürfen die Instrumentalisten, um einen genuinen *mambo* zu erhalten, nur auf dem "Höhepunkt" rhythmische Effekte anwenden. Rhythmus gegen Rhythmus. Keine Lieder, keine definierten Melodien. Kein Instrumentalist darf einen festen Rhythmus haben.¹⁹

Einige Musikwissenschaftler vertreten die Meinung, die ich nicht teile, dass Arsenio Rodríguez *mambo* spielte, weil er die Trompeten rhythmische Motive im *montuno* spielen ließ, die *masacote* genannt wurden und es den Ausruf "Diablo" des *Bandleaders* gab. Pérez Prado griff diese Elemente auf, als er seine ersten *mambos* schrieb.

Der Musikwissenschaftler Leonardo Acosta schreibt, dass der *mambo* damals "in der Luft lag", denn etliche Musiker aus Kuba, den USA und Puerto Rico "experimentierten mit Rhythmen, Melodien und Harmonien, die später Markenzeichen des *mambo* werden sollten", aber nicht alle verwendeten auch die Bezeichnung *mambo*.²⁰

Orestes und Israel López entwickelten als Mitglieder der *charanga* von Arcaño einen *tumbao* mit einem Rhythmus, der für dieses und andere Orchester dieses Typs charakteristisch war, nicht aber für den *mambo* von Pérez Prado.

Arsenio Rodríguez veränderte seinerseits das Format der typischen *son*-Septette, indem er Piano, *tumbadora* und drei Trompeten hinzufügte und so das Format des *conjunto* schuf.

¹⁸ Vgl. Teresa Linares (1974: 159-160).

¹⁹ Vgl. Urfé (1948).

²⁰ Vgl. Acosta (1993: 29).

Andere Musiker wiederum erfanden und experimentierten mit neuen Rhythmen: Bebo Valdés mit dem *ritmo batanga*, Andrés Hechavarría “El Niño Rivera” mit dem *cubibop*.

Der Pianist René Hernández verwendete später in New York, im Orchester von “Machito y sus Afro-Cubanos”, Elemente des *mambo*, die schon Pérez Prado gespielt hatte.

Die kühnen Orchestrierungen von Pérez Prado wiesen in eine neue Richtung; der *mambo* fand durch den genialen Komponisten aus Matanzas eine feste Form. Wegen ihnen wurde Pérez Prado aber auch zum Angriffsziel konservativer Unternehmer der Musikindustrie und einiger Manager, die die kubanische Musik in den USA vermarkteten. Rosendo Ruiz Quevedo erinnert sich an eine Dienstreise von Fernando Castro, einem Vertreter der Lateinamerika-Abteilung von Southern Music Co. & Peer International, nach Havanna Mitte der vierziger Jahre:

Castro bat eine Gruppe von Komponisten und Arrangeuren in die Filiale von Peer und erzählte ihnen, dass die kubanische Musik verfälscht würde und Gefahr liefe, ihre originären Werte zu verlieren. Als Hauptursache nannte er die extravaganten Orchestrierungen einiger Arrangeure, insbesondere im Jazz-Big-Band-Format. Und ohne weitere Erklärungen ordnete er an, dass zukünftig kein Musikschriftsteller, der zu seinem Konsortium gehörte, seine Musik von Dámaso Pérez Prado orchestrieren lassen dürfe.²¹

Fernando Castro vergaß zu erwähnen, dass der größte “Verfälscher” – wenn nicht Verbesserer – der kubanischen Musik der Katalane Xavier Cugat war, der sich mit vollen Händen aus dem Repertoire der kubanischen Musik bediente und sie vereinfachte, um sie einem tanzwilligen nordamerikanischen Publikum näher zu bringen. Allerdings war er nicht fähig, sie mit dem Rhythmus und in der Form wie die kubanischen Orchester zu spielen. Cugat gestattete man, was man Pérez Prado verweigerte, aber letzterer war in der Lage, das bekannte Material in etwas Neues zu verwandeln.

Pérez Prado reiste 1949 nach Mexiko. Im gleichen Jahr nahm er für das Label “Victor” die Schallplatte “José y Macané” auf, die noch in klassischer Struktur aufgebaut war und nicht die von ihm erwartete Wirkung erzielte. Dennoch war der Weg bereitet: Die Aufnahmen “Mambo No. 5” und “Mambo, qué rico el mambo” aus dem gleichen

²¹ Gespräch mit Rosendo Ruiz Quevedo

Jahr öffneten ihm endgültig die Tür zum Erfolg. Von da an konnte ihn nichts mehr aufhalten: Er stellte sein eigenes Orchester zusammen und wurde von den besten Nachtclubs Mexikos gebucht, er nahm mit Benny Moré als Sänger und manchmal auch als Komponist Stücke auf, er trat im Theater und in Filmen auf, und die Zeitschriften schrieben über ihn. Die Schallplattenfirma "RCA" verkaufte Tausende von *mambo*-Platten und der neue Rhythmus wurde dann auch in anderen lateinamerikanischen Ländern und in den Vereinigten Staaten nachgefragt. Die Tänzerin "Tongolele"²² und Pérez Prado gewannen immer mehr das Interesse des mexikanischen Publikums, ihre Auftritte wurden beliebter. Die Modernität Pérez Prados, sein einzigartiges Können als Arrangeur und Komponist zusammen mit seinem sehr guten Orchester verhalfen dem *mambo* zum Durchbruch.

Der Musikwissenschaftler Alejo Carpentier, großer Kenner der neuesten Kompositionstechniken und der Musikästhetik, bekannte sich 1951

zum [...] Anhänger des *mambo*, insoweit dieses neue Genre die kubanische Musik aufwühlt und dazu zwingt, neue Wege zu gehen. Außerdem glaube ich, genau wie die anderen überzeugten *mambistas* – Sergiu Celibidache, Tony Blois, Abel Vallmitjana und andere –, dass der *mambo* einige bemerkenswerte Züge aufweist, die es wert sind, näher betrachtet zu werden: 1. Zum ersten Mal bedient sich ein Tanzmusik-Genre der Harmoniefolgen, die bis vor kurzem das Monopol sogenannter "moderner" Komponisten waren – und die daher einen großen Teil des Publikums erschreckten. 2. Es gibt herausragende *mambos*, die aus instrumenteller und melodischer Sicht auf einem außergewöhnlichen Einfall beruhen. 3. Der Pianist Pérez Prado hat einen großartigen Sinn für Variationen, mit denen er die langweilige Mechanik von Wiederholungen und *estribillos* durchbricht, die in karibischen Tanzmusik-Genres so häufig zu finden sind. 4. All die Kühnheiten der nordamerikanischen Jazz-Musiker wurden von dem Genre übertroffen, das Celibidache "das außergewöhnlichste Genre der Tanzmusik dieser Zeit" nennt.²³

Fast immer, wenn von der Bedeutung Pérez Prados als Komponist und Arrangeur gesprochen wird, fällt auch der Name Stan Kenton, obwohl sich dieser nur wenig mit dem *mambo* beschäftigt hat. Zweifellos weist das 1947 von ihm aufgenommene Stück "El manisero" eine

²² Lisandro Otero schreibt in seinem Roman *La situación* über "Tongolele": "Die Zukunft liegt im *mambo*: 'Tongolele' soll Ministerin werden". In Kuba war es Ninón Sevilla, Star des kubanischen Tanzes, der die ersten choreografischen Figuren des *mambo* entwickelte.

²³ Vgl. Carpentier (1985: 34).

Orchestrierung auf, die “in den Dissonanzen – kleine Sekunden, von den Trompeten im hohen Register gespielt – die gleichen Charakteristika des *mambo* von Pérez Prado hat”.²⁴ Davor und danach entspricht der Rhythmus jedoch internationalen Standards. Marshall W. Stearns bemerkt zu Recht, dass

die Ähnlichkeit rein oberflächlich ist. In den Arrangements von Pérez Prado besteht der Bläsersatz aus sechs Musikern, die Außerordentliches mit dem Rhythmus, den Harmonien und der Melodie anstellen, während die Saxophone eher an zweiter Stelle stehen – also genau umgekehrt als üblicherweise im Jazz. Prado beendet seinen Auftritt mit einem charakteristischen Ausruf, der halb Grunzen, halb Schrei ist. Diese musikalische Kombination wirkt dramatisch und präzise, allerdings fehlt ihr der mitreißende Rhythmus Tito Puentes oder die ausgewogene Mischung *Machitos*.²⁵

Leonardo Acosta vertritt eine andere Meinung:

Bis zum Überdruß wurde behauptet, Pérez Prados besonderer Stil basiere auf kubanischen Rhythmen und dem Jazz entliehenen Orchestrierungen (oder Arrangements), insbesondere der Band von Stan Kenton. Dieses von namhaften Kritikern und Historikern des Jazz verbreitete Bild stimmt nur zum Teil. Es hindert uns zu erkennen, was der große Musiker aus Matanzas wirklich erreicht hat. Denn in seiner Art der Orchestrierung geht er auf essentiell andere Weise als Stan Kenton und seine Arrangeure vor. Kenton vergrößerte seinen Posaunensatz auf fünf Musiker, während der Kubaner nur eine einzelne Posaune verwendete, und zwar für Orgelpunkt-Effekte, rhythmische Akzentuierungen oder “Grunzer”. Genau wie Kenton, Woody Herman und andere hatte er einen fünfköpfigen Trompetensatz, allerdings spielte dieser häufig einstimmig, was einen konstanten Kontrapunkt zu den Saxophonen ergab. Seinen Saxophon-Satz reduzierte Pérez Prado allerdings von fünf auf vier (er nahm eines der beiden Tenor-Saxophone heraus) und diese spielten meist einstimmig in einem tiefen Register, außer in Soli wie in dem Stück “Mambo in sax” oder in Duo-Passagen wie in “La chula linda”. Die Phrasierung der Trompeten und Saxophone bildet eine Antwort auf die Polyrhythmik von Perkussion, Kontrabass und Piano. Entgegen der Tendenz im Jazz, die Klänge der unterschiedlichen Instrumente zu verschmelzen (eine Entwicklung, die ihren Höhepunkt bei Gil Evans am Ende der fünfziger Jahre fand), schuf Pérez Prado verschiedene Klangebenen mit zwei Hauptregistern, einem hohen mit Trompeten und einem tiefen mit Saxophonen, die beide in einem konstanten Kontrapunkt standen und eine eher melodisch-rhythmische als eine melodisch-harmonische Funktion besaßen.²⁶

²⁴ Vgl. Galán (1997).

²⁵ Vgl. Stearns (1966).

²⁶ Acosta (1993: 32).

In den vierziger Jahren begann in New York der Latino-Boom. Afro-kubanische Bands gewannen an Popularität, was zu der schnellen Verbreitung des *mambo* beitrug. Als Pérez Prado 1952 in New York ankam, war dort der Weg für den *mambo* schon bereitet. Die Mittwochnachende im "Palladium" wurden zu Partys für die Liebhaber der neuen Musik, dort traten regelmäßig Pupi Campo, "Eddi Carbiá y sus Mamboleros", César Concepción, Marcelino Guerra, "Machito y sus Afro-Cubanos", der puertoricanische Pianist Noro Morales, Tito Puente "El chico del mambo" und Tito Rodríguez – beide ebenfalls Puertoricaner –, sowie ein weiterer Kubaner, Gilberto Valdés, auf. Alle spielten den *mambo* anders.

Bald war das neue Genre in New York so beliebt, dass der kubanische Pianist und Orchesterleiter Joe Loco 1953 eine Tournee durch die wichtigsten Städte der USA machte, die er "*mambo-USA*" nannte. Er wiederholte die Tournee 1954 mit noch mehr Musikern: "Machito y sus Afro-Cubanos", Tito Rodríguez, Damirón, Facundo Rivero und César Concepción.²⁷

Zusammenfassend lässt sich Folgendes festhalten: Dámaso Pérez Prado hat das Genre namens *mambo* erfunden, von *mambo* der Brüder López übernahm er nur den Namen. Weder der *danzón* "Mambo" noch der *mambo* des Orchesters von Arcaño sind aus musikalischer und tänzerischer Sicht Vorgänger des *mambo* von Pérez Prado. Der *cha-cha-chá* schuldet dem *danzón de nuevo ritmo* mehr als der *mambo*, denn letzterer war weniger eine natürliche Entwicklung der kubanischen Musik als vielmehr eine Revolution.

Tatsächlich enthält der *mambo* mehr Elemente des *son* und der *rumba* (*mambo batiri*) als des *danzón*. Arsenio Rodríguez hatte den größten Einfluss auf die Entwicklung des *mambo*, denn "die Kraft seiner Ursprünglichkeit" (Natalio Galán) spiegelte sich im *tres*-Spiel von Rodríguez wider. Wie dieser selber feststellt, wurzelt der *mambo* in den Ritualen der Sklaven aus dem Kongoraum, auch Fernando Or-

²⁷ Auch nordamerikanische Musiker konnten sich diesem Fieber nicht entziehen: Perry Como, Rosemary Clooney, Les Brown, Charlie Parker, Stan Kenton, Woody Hermann, Billy Taylor, Art Pepper, Errol Garner, Carl Tjader, Shorty Rogers, Howard Rumsey, Count Basie und Dizzy Gillespie spielten *mambo*. In Europa und Asien erfreute sich der *mambo* ebenfalls wachsender Beliebtheit, Pérez Prado war regelmäßig zu Auftritten und Plattenaufnahmen in Europa und wurde auch in Japan ein Idol.

tiz hatte darauf hingewiesen. Später nahm der *mambo* einige sehr stark folkloristische Charakteristika an, was bewirkte, dass Arsenio Rodríguez “auf der Schwelle zu dem blieb, was 1946 der *mambo* von Pérez Prado werden sollte”. Dennoch dürfen wir nicht vergessen, dass sowohl Rodríguez mit seiner *tres* als auch Israel “Cachao” López auf seinem Bass bereits Rhythmen spielten, die später auch im *mambo* zu hören waren.

Auch heute noch wird der *mambo* gespielt. Außerdem ist er Gegenstand von Romanen wie *Die Mambo Kings spielen Songs der Liebe* von Oscar Hijuelos, der unter dem Titel “Die Mambo Kings” verfilmt wurde und in dem die bekanntesten Latino-Musiker New Yorks wie Celia Cruz und Tito Puente mitwirken. Er ist auch Gegenstand von Dokumentarfilmen wie “Yo soy, del son a la salsa” des kubanischen Produzenten Rigoberto López. In den letzten Jahren hat sich eine neue Generation von Komponisten, in Kuba wie auch in anderen Ländern, mit dem *mambo* beschäftigt, die das Fortbestehen dieses Genres garantiert.

3. Der cha-cha-chá

1942 gründete Ninón Mondéjar die “Orquesta América”, deren musikalischer Leiter und Arrangeur Enrique Jorrín war. In den vierziger Jahren waren viele neue Jugendklubs entstanden,²⁸ und die “Orquesta América” übte für jeden dieser Klubs einen eigenen *danzón* ein. Den ersten Teil spielten die Musiker wie gewohnt, im zweiten Teil sangen sie alle eine Melodie mit einem Text, in dem der Name des jeweiligen Klubs auftauchte. Das kam gut an, und daraufhin komponierte Jorrín die *danzones* “Doña Olga”, der in den Vierzigern ein großer Hit war, “Liceo del Pilar”, “Central Constancia”, “Osiris” und “Unión Cienfueguera”, an die er jeweils einen *montuno* anfügte.²⁹ Dazu erklärt der Komponist:

Ich schrieb einige *danzones*, in denen die Musiker kurze Chorpassagen sangen. Dem Publikum gefiel es und so machte ich weiter in dieser Rich-

²⁸ Beispielsweise die Klubs *Los Jóvenes del Silencio*, *Fraternidad Estudiantil*, *Inter Social*, *Silver Star* und die von Mondéjar gegründete *Federación de Sociedades Juveniles*.

²⁹ Ebenso machten es Mondéjar und ein anderer Musiker der “Orquesta América”, Antonio Sánchez, in dem Stück “Felicidades” sowie Félix Reyna von der Gruppe “Fajardo y sus Estrellas” in dem Stück “Angoa”.

tung. Ich fügte in den *danzón* “Constancia” einige bekannte *montunos* an, und da das Publikum begeistert mitging, schrieb ich mehr *danzones* in diesem Stil. Ich bat die Musiker, einstimmig zu singen. Dadurch erreichte ich, dass der Text besser zu verstehen war und die stimmlichen Mängel der Musiker, die ja eigentlich keine Sänger waren, vertuscht wurden.³⁰

Auch der *cha-cha-chá* lag in der Luft und Enrique Jorrín gab ihm die Form, die wir heute noch kennen. Dafür veränderte er das rhythmische Muster des *güiros* und der Klavierbegleitung im letzten Teil und kombinierte die rhythmischen Muster von *tumbadora*, *timbal* und *güiro* neu. Außerdem arrangierte er sowohl die Geigen als auch den Gesang einstimmig. Er verschoob den Akzent von der vierten Achtelnote im 2/4-Takt des *mambo* auf die erste Zählzeit des Taktes im *cha-cha-chá*, wodurch er eine geringere Synkopierung erreichte.

Vor diesem Hintergrund entstand 1953 das Stück “La engañadora”, das aus einer Einleitung, einem ersten Teil, der wiederholt wird, und einem zweiten Teil besteht (A-A-B-A), und mit einer *coda* im *rumba*-Tempo endet.³¹ Obwohl das Stück bereits alle Charakteristika des *cha-cha-chá* aufweist, wirkt es wie eine Mischung aus *mambo* und *rumba*. Auf der selben Schallplatte erschien auch das nach einem der Jugendklubs benannte “Silver Star”, in dessen Refrain es hieß: “cha-cha-chá /cha-cha-chá /es un ritmo sin igual”.³²

“La engañadora” wurde vom “Orquesta América” uraufgeführt und später in ganz Lateinamerika bekannt gemacht. Gleichzeitig verhalfen Komponisten wie Rosendo Ruiz Quevedo mit seinen Stücken “Rico vacilón”, dem vielleicht weltweit bekanntesten *cha-cha-chá*, und “Los marceanos”, Richard Egües mit “El bodeguero” und Félix Reyna mit “Muñeca triste” und “Pa’ bailar” dem Genre zu seinem Höhepunkt. Nicht zuletzt der Erfolg der “Orquesta Aragón” aus Cienfuegos beim Publikum trug sehr dazu bei.³³ Auch Musiker außerhalb Kubas griffen den *cha-cha-chá* auf: Tito Puente hatte in New York

³⁰ Gespräch mit Enrique Jorrín.

³¹ Eine dieser Beschreibung entsprechende Version von “La engañadora” befindet sich – allerdings instrumental gespielt – auf der CD “Introducing...Rubén González”, World Circuit [Anm. d. Hrsg.].

³² “cha-cha-chá /cha-cha-chá /ist ein Rhythmus ohnegleichen”.

³³ Andere Gruppen trugen ebenfalls zu seiner Verbreitung bei, wie zum Beispiel Neno González, “Melodías del 40”, “Sensación”, “Fajardo y sus Estrellas”, “Sublime”, “Maravillas de Florida” und “Estrellas Cubanas”, oder auch Jazz-Bands wie “Riverside”, Ernesto Duarte und “Hermanos Castro”.

Erfolg mit den Stücken “Qué será” und “Happy cha-cha-chá”, Ray Cohen mit “Cha-cha-chá de tus pollos”.³⁴

Danzón, mambo und *cha-cha-chá* bilden zusammen mit *canción, bolero, son* und *rumba* die Säulen der kubanischen Musik von gestern und heute, wobei der *cha-cha-chá* das jüngste Genre ist. Seitdem sind zwar weitere Rhythmen und verschiedene Arten der Interpretation entstanden, jedoch keine neuen Genres. Sie tauchen hier und da wieder auf, in anderem Gewand, aber es sind immer dieselben, ob man sie nun *salsa, songo* oder *timba* nennt.

Übersetzung: Julia Gebauer

Literaturverzeichnis

- Acosta, Leonardo (1993): *Elige tu, que canto yo*. Havanna.
 Carpentier, Alejo (1972): *La música en Cuba*. Mexiko-Stadt.
 — (1994): “Introducción al feeling”. In: *Temas de la lira y del bongó*. Havanna.
 Cuéllar Vizcaíno, Manuel (1948): “La revolución del mambo”. In: *Bohemia* (30.5.).
 Galán, Natalio ([1983] 1997): *Cuba y sus sones*. Valencia.
 Grenet, Emilio (1939): *Música popular cubana*. Havanna.
 Hernández, Erena (1986): *La música en persona*. Havanna.
 Linares, María Teresa (1974): *La música y el pueblo*. Havanna.
 Orovio, Helio (1985): “Arsenio Rodríguez y el son cubano”. In: *Revolución y Cultura* Nr. 7, S. 14-15.
 Stearns, Marshall W. (1966): *La historia del jazz*. Havanna.
 Urfé, Odilio (1948): “La verdad sobre el mambo”. In: *Inventario*, Bd. 1, Nr. 3.

³⁴ Die neue Mode erreichte sogar das Kino, wie eine Szene mit Judy Hollyday und Dean Martin in dem Film “Bells are ringing” (“Anruf genügt...Komme ins Haus”, 1960) zeigt, und auch in vielen mexikanischen Filmen (“Club de señoritas”, 1956; “Bailando cha-cha-chá”, 1955; “Las viudas del cha-cha-chá”, 1955) wurde *cha-cha-chá* getanzt.